

Sonderdruck

aus:

**Alemannisches Jahrbuch  
2001/2002**

HERAUSGEBER  
ALEMANNISCHES INSTITUT  
FREIBURG/BREISGAU

Inhaltsverzeichnis  
des Alemannischen Jahrbuchs 2001/2002

Vorwort ..... 7

*Vortragsreihe anlässlich der Ausstellung "Die Kultur der Abtei  
St. Gallen" vom 25. März bis zum 16. Mai 1997 in Freiburg i. Br.*

St. Gallen im Breisgau. Die Beziehungen des Klosters zu einer Fernzone  
seiner Herrschaft ..... 9  
*Von Thomas Zotz*

St. Gallen als Bischofs- und als Königskloster ..... 23  
*Von Alfons Zettler*

Mönche und Konvent von St. Gallen in der Karolingerzeit ..... 39  
*Von Dieter Geuenich*

Der Goldene Psalter und die Buchmalerei des Klosters St. Gallen ..... 63  
*Von Christoph Eggenberger*

*Einzelbeiträge*

Der Tote im Bergsee und das Erzählen vom Gral:  
Überlegungen zum mittelalterlichen Pilatusstoff ..... 85  
*Von Michael Bärmann*

Das Kloster Tennenbach im Mittelalter ..... 129  
*Von Philipp Rumpf*

[Fortsetzung auf der hinteren Innenseite des Umschlags]

Das Basler Domkapitel im Freiburger Exil (1529-1628) .....	143
<i>Von Nicola Eisele</i>	
Der alemannische Sprachraum: Ältere Gliederung und ein neuer Versuch .....	161
<i>Von Renate Schrambke</i>	
Anthropologischer Beitrag zur Frage der Schwarzwaldromania. Untersuchungen anhand des Materials von Otto Ammon und Johann Schaeuble .....	191
<i>Von Andreas Vonderach</i>	
Der Biotopverbund im Zeichen des landwirtschaftlichen Strukturwandels – aufgezeigt am Beispiel der Gemeinden Neckarbischofsheim/Kraichgau und Hüfingen/Baar .....	257
<i>Von Alexander Siegmund und Carmen Neßling</i>	

---

© 2003 Alemannisches Institut Freiburg i. Br.

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Alemannischen Instituts unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Satz: Alemannisches Institut, Freiburg

Druck und Gesamtherstellung: Digital Druck, Birkach

Bezugsquellennachweis:

Alemannisches Institut, Mozartstr. 30, D-79104 Freiburg

Tel: 0761/ 26 103 - Fax: 0761/ 289 103 - Mail: [www.alemannisches-institut@t-online.de](mailto:www.alemannisches-institut@t-online.de)



## Der Goldene Psalter und die Buchmalerei des Klosters St. Gallen

Von Christoph Eggenberger

Die hinterleuchteten Farbproduktionen der Bilder machten die Ausstellung „Die Kultur der Abtei St. Gallen“ des Stiftsarchivs St. Gallen zum Ereignis.<sup>1</sup> Darin lag der Sinn dieser Ausstellung, die Buchmalereien aus den Manuskripten der St. Galler Stiftsbibliothek vollständig zu zeigen und damit auch ihren so wichtigen zyklischen Charakter zu betonen. Dies ist mit den Originalen nie zu leisten, da dann immer nur eine aufgeschlagene Doppelseite sichtbar wäre – ganz abgesehen davon, dass die Bücher St. Gallen bis vor kurzem nie verlassen haben, außer damals, als sie vor dem Ungarneinfall im 10. Jahrhundert in Sicherheit gebracht worden sind. Die Bibliothek ist eine der ganz wenigen, welche ihre ursprünglichen Bestände über mehr als tausend Jahre am gleichen Ort bewahren konnte, am gleichen Ort, wo sie auch geschrieben und gemalt worden sind.

Die *stabilitas loci*, das Beharren am gleichen Ort – im Kloster eben – formulierte der hl. Benedikt im 6. Jahrhundert in seiner Klosterregel; sie prägt bis heute die Kultur des Abendlandes und nicht nur das Klosterleben. Die Lektüre der *Regula Sancti Benedicti*, der Benediktsregel, ist auch für den Leser von heute Gewinn bringend; sie bietet die Grundlage zum besseren Verständnis vieler Aspekte der abendländischen Kultur und Spiritualität, nicht nur des Mittelalters.

Einleitend ein Wort zur Funktion des Bildes: Der Glaube ist weder sicht- noch fassbar, kein Gegenstand zum anfassen. Bilder versuchen das Unsichtbare, das Unfassbare zu einer Gestalt zu formen und sichtbar zu machen. Dies kann auch als Definition der Liturgie gelten. „Kunst im gehobenen Sinn ... ist wie der Kult stets auf Gott ausgerichtet – Gott als kosmisches Geheimnis und im Bereich der Offenbarung zudem als personale, überweltliche Wesenheit verstanden. Wie jeder Kult Dienst vor dem höchsten Wesen ist, so hat auch jede Hochkunst letztlich eine dienende Funktion.“<sup>2</sup>

Die St. Galler Malerei ist vor allem berühmt wegen der reich verzierten Initialen; das Ornament ist auch in den figürlichen Szenen allgegenwärtig. Dies wird besonders deutlich in den Miniaturen aus den irischen Manuskripten in der Stiftsbibliothek St. Gallen. Die Malereien wirken auf den ersten Blick als Fremd-

---

<sup>1</sup> Wanderausstellung in zwei Exemplaren des Stiftsarchivs St. Gallen unter der Leitung von Dr. Werner Vogler.

<sup>2</sup> VICTOR H. ELBERN, Liturgie und frühe christliche Kunst, in: *Fructus Operis. Kunstgeschichtliche Aufsätze aus fünf Jahrzehnten*, hg. von VICTOR H. ELBERN, Regensburg 1998, S. 21-64, hier S. 21.

körper, auch die Schrift, so sehr, dass die Bücher im ersten erhaltenen Bibliothekskatalog von 884/888 gesondert aufgeführt worden sind, als *libri scottice scripti*, das heißt als in irischer Schrift geschriebene Bücher. Lange ist die Forschung davon ausgegangen, dass der Schreiber des Katalogs damit sagen wollte, die Bücher seien Fremdkörper innerhalb der St. Galler Bibliothek gewesen, sie seien den St. Galler Mönchen damals schon fremd vorgekommen. Lawrence Nees hat in seinem 1991 in Washington gehaltenen und 1993 publizierten Referat „The Irish Manuscripts at St. Gall“ zu zeigen versucht, dass die irischen Handschriften von irischen – oder irisch geschulten – Mönchen in St. Gallen geschrieben und gemalt wurden.<sup>3</sup> Es sei undenkbar, dass man zur Zeit der Niederschrift des Kataloges irische Handschriften als Fremdkörper hätte bezeichnen wollen. Denn es ist anzunehmen, dass die Verfasser des Katalogs Schüler gewesen sind des irischen Mönchs Moengal, mit lateinischem Namen Marcellus, der die Klosterschule von 853 bis 865 leitete. Nees geht so weit anzunehmen, die Elfenbeine des Einbandes des irischen Johannes-Evangeliums Codex 60 seien schon um 900 montiert worden; die Bearbeiter der Elfenbeine, Johannes Duft und Rudolf Schnyder, lassen diese Frage offen. Schnyder konnte nachweisen, dass die reliefierten Elfenbeine aus dem Besitz Karls des Großen stammen.<sup>4</sup>

Das Manuskript 51 der Stiftsbibliothek ist ein Evangeliar in irischer Schrift aus der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts. Weshalb irisch? Die Buchstabenformen unterscheiden sich deutlich von der karolingischen Minuskel, vor allem zu sehen in den Oberlängen, die in kleinen Dreiecken auslaufen. Irische Mönche spielten eine bedeutende Rolle in den Anfängen des Klosters St. Gallen; der heilige Gallus selbst soll ja ein Gefährte des hl. Columbanus gewesen sein, der von Irland nach Italien unterwegs war. Im Zusammenhang hier ist entscheidender, dass Parallelen zwischen den Malereien des irischen Evangeliers und dem Hauptwerk der sankt-gallischen Buchmalerei, dem Goldenen Psalter Codex 22, festzustellen sind. Die Parallele zwischen der Figur des Kirchenvaters Hieronymus im Psalter und den Evangelisten des irischen Evangeliers ist frappant.<sup>5</sup> Noch mehr ins Auge sticht die Feststellung von Lawrence Nees, dass sich die *concepteurs* beider Handschriften auf einen zwölfteiligen Bilderzyklus konzentrierten;<sup>6</sup> mit dem von Beat

---

<sup>3</sup> LAWRENCE NEES, *The Irish Manuscripts at St. Gall and Their Continental Affiliations*, in: *Sangallensia in Washington. The Arts and Letters in Medieval and Baroque St. Gall Viewed from the Late Twentieth Century*, hg. von JAMES C. KING, New York 1993, S. 95-132.

<sup>4</sup> JOHANNES DUFT/RUDOLF SCHNYDER, *Die Elfenbeineinbände der Stiftsbibliothek St. Gallen*, Beuron 1984.

<sup>5</sup> CHRISTOPH EGGENBERGER, *Psalterium aureum Sancti Galli. Mittelalterliche Psalterillustration im Kloster St. Gallen, Sigmaringen 1987*, S. 59, Abb. 2, Abb. 61.

<sup>6</sup> NEES, *The Irish Manuscripts* (wie Anm. 3), S. 105.

Brenk eingeführten Begriff des *concepteur* wird diejenige Person bezeichnet, die für den theologischen Inhalt des Bildprogramms verantwortlich zeichnet. Im Fall eines klösterlichen Skriptoriums ist dies der Abt, der auch als Auftraggeber auftritt; in anderen Fällen können der Auftraggeber und der *concepteur* zwei verschiedene Personen sein.

In beiden Codices war der zwölfteilige Zyklus nicht allein durch den Text vorgegeben; die symbolische Zwölfzahl wurde an beiden Orten bewusst konstruiert, und sie gibt an beiden Orten den gleichen eschatologischen Sinn, nämlich die stufenweise Hinführung zu den Letzten Dingen, den Aufstieg der Seele zu Gott.<sup>7</sup> Es sei dabei an das Zwölfstufen-Modell erinnert, das Benedikt im siebten, der Demut gewidmeten Kapitel seiner Regel von der Regel des Magisters übernommen hatte, und das im wohl 1124 verfassten Traktat *De gradibus humilitatis et superbiae* Bernhards von Clairvaux einen Höhepunkt fand.<sup>8</sup> Benedikt formuliert das Ziel in den Versen 67-70 so: „Wenn aber alle Stufen der Demut erstiegen sind, gelangt der Mönch bald zu jener Gottesliebe, die ‚vollkommen ist und die Furcht vertreibt‘. Alles, was er vorher nur mit Angst beobachtet hat, wird er kraft dieser Liebe zu halten beginnen, ganz mühelos ... aus Liebe zu Christus ... . Der Herr wird dies durch den Heiligen Geist gnädig an seinem Arbeiter erweisen, wenn er einmal frei ist von Sünden und Fehlern.“<sup>9</sup> In diesem Sinne seien die beiden Bilderzyklen einander gegenübergestellt; sie bilden auch den Höhepunkt der genannten Ausstellung.

Die irischen Bilder leben vom Ornament; die Figuren erscheinen aufgelöst in farbige Bänder. Die ornamentale Wirkung wird noch verstärkt durch die konsequente Anordnung der Bilder auf je einer Doppelseite. Es gehört zu den entscheidenden Merkmalen der Buchmalerei, dass sie von der Wirkung der geöffneten Doppelseite lebt; Initialen und Bilder können deshalb nur im Kontext der Doppelseite beurteilt werden. Die Doppelseite mit der Kreuzigung auf p. 266 – links – und Christus als Weltenrichter auf p. 267 – rechts – wird so zu einem Doppelbild, einem Diptychon. Der Inhalt des einen Bildes wird nur verständlich, wenn man auch das andere Bild in die Betrachtung mit einbezieht. Die Kreuzigung ist die Voraussetzung für die Erlösung und das Weiterleben des Menschen nach dem Tode – oder seine Verdammung – am Jüngsten Gericht.

---

<sup>7</sup> EDWARD P. MAHONEY, Stufen, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 10, Basel 1998, Sp. 353.

<sup>8</sup> Bernhard von Clairvaux, *De gradibus humilitatis et superbiae*. Über die Stufen der Demut und des Stolzes, in: Bernhard von Clairvaux, *Sämtliche Werke* Bd. 2, hg. von GERHARD B. WINKLER, Innsbruck 1992, S. 29-135.

<sup>9</sup> Die Benediktsregel. Eine Anleitung zu christlichem Leben. Der vollständige Text der Regel übersetzt und erklärt von GEORG HOLZHERR, Abt von Einsiedeln, Zürich - Einsiedeln - Köln 1980, S. 101 f.

Nicht nur die Inhalte bewirken die Monumentalität der beiden sich gegenseitig bedingenden Bilder, auch ihr Stil trägt zur monumentalen Wirkung bei. Die ornamentalen Bänder sind bei Christus am Kreuz und am Jüngsten Tag in Purpurton gehalten. Purpur gehörte in der Antike und im Mittelalter zu den kostbarsten Farbstoffen, die dem Kaiser vorbehalten blieben – oder eben Gott, hier Christus. Der originale Farbstoff wurde aus dem Saft der Purpurschnecke gewonnen, war aber nicht geeignet zum Malen, sondern nur für die Färbung von Stoff und Pergament im Farbbad. Zum Malen bediente man sich pflanzlicher Ersatz-Farbstoffe.

Die monumentale Wirkung des Doppelbildes mag aber noch mit einem anderen Umstand zusammenhängen. Verschiedene Werke der Kleinkunst reflektieren die Ausmalungen der Heiligen Stätten in Palästina. William Loerke konnte dies eindrücklich belegen für die Malereien des Rossano-Evangeliars des 6. Jahrhunderts aus der östlichen Mittelmeergegend.<sup>10</sup> Man kann sich gut vorstellen, dass die Kreuzigung und die Gerichtsdarstellung mit den die Posaune blasenden Gerichtsenkeln eine Kirchenwand geschmückt haben. Die von nahem gesehene eher grob wirkende Auflösung der Gewänder in farbige Bänder könnte einem Stil entsprechen, der auf Fernwirkung angelegt war; von der Ferne verschwimmen die Bänder zu lebendig wirkenden Farbflächen.

Entscheidend in dieser Überlegung ist aber, dass der Kruzifixus dem orientalischen Typus entspricht, wie wir ihn aus dem syrischen Rabbula-Evangeliar, heute in Florenz, kennen, und wie ihn auch andere insulare Maler übernommen haben, so der wahrscheinlich in Northumbria wirkende Maler des Durham-Evangeliars.<sup>11</sup>

Die übrige Illustration des irischen Evangeliars Codex 51 der Stiftsbibliothek St. Gallen umfasst die vier Evangelistenporträts, die stets der Initial-Zierseite des *Incipit* des Evangeliums gegenübergestellt werden. Zu Beginn des Matthäusevangeliums wird nach guter insularer Sitte der Beginn des Stammbaums Christi mit einer Kreuz-Ornamentseite – wir nennen sie Teppichseite – und der beson-

---

<sup>10</sup> WILLIAM C. LOERKE, *The Monumental Miniature*, in: *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, hg. von KURT WEITZMANN/WILLIAM C. LOERKE/ERNST KITZINGER/HUGO BUCHTHAL, Princeton 1975, S. 61-97, hier S. 71.

<sup>11</sup> NEES, *The Irish Manuscripts* (wie Anm. 3), S. 106, setzt auch hinter diese bisher als unumstößlich geltende Lokalisierung ein Fragezeichen und fragt nach einer kontinentalen Entstehung. – Den Zusammenhängen mit dem Typus des *Volto Santo* wird der Autor in den Akten der Engelberger Tagung vom September 2000 „Der *Volto Santo* in Europa. Kult und Bilder des Kruzifixes im Mittelalter“ nachgehen; siehe REINER HAUSSHERR, *Das Imervardkreuz und der Volto-Santo-Typ*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 16 (1962), S. 129-170.

ders ausgezeichneten, ganzseitigen XP-Initiale markiert; ihr kann bloß das Meisterwerk im *Book of Kells* zur Seite gestellt werden.

Zusammenfassend lässt sich das Bildprogramm des irischen Evangeliars auf den folgenden Nenner bringen. Die vier Evangelisten bilden die Grundlage der Frohen Botschaft Christi. Zu Beginn des Evangeliars legen die Maler großen Wert auf die Darstellung der Inkarnation von Gottes Sohn in der XP-Zierseite zu seinem weltlichen Stammbaum. Als krönenden Abschluss kündigt das Bildpaar von der Erlösung des Menschen durch den Kreuzestod des Mensch gewordenen Gottessohns und seines Gerichts am Jüngsten Tag. Es ist ein gehaltvolles theologisches Gebäude, das hier in Bildern errichtet wird, eine glanzvolle Leistung nicht nur der Schreiber und der Maler, sondern auch des *concepteur*. Es liegt nahe, dass dieses Bildprogramm nur an einem Ort reger geistiger Tätigkeit erfunden werden konnte.

In dieser Art der vergeistigten Veranschaulichung der Heilsgeschichte ist auch die Miniatur aus dem Evangeliar-Fragment zu erwähnen, das heute als p. 418 und p. 419 im Codex 1395 der Stiftsbibliothek St. Gallen eingebunden ist. Die dargestellte Figur wurde bisher stets in Analogie zum Lindisfarne-Evangeliar als Porträt des Evangelisten Matthäus interpretiert. Aber schon auf den ersten Blick fällt der Kreuznimbus auf; nie hätte sich ein mittelalterlicher Maler herausgenommen, dieses hohe, für Christus reservierte Zeichen einem Evangelisten zuzuordnen, auch Matthäus nicht. Zugegeben, der Engel rechts mit den in der Vertikalen ausgebreiteten Flügeln deutet auf das Symbol des Matthäus hin; der Engel, die *imago hominis*, ist im Hinblick auf den in Matthäus 1 zitierten Stammbaum das Symbol der Inkarnation Christi. Zu erwägen bleibt, ob der Maler keinen Kreuznimbus im Auge hatte, sondern sich von einer Goldschmiedearbeit leiten ließ. Dann wären die drei Balken Stege, die den Nimbus halten. Immerhin erstaunt es zu sehen, dass die Querbalken des Kreuzes nicht auf der gleichen Ebene liegen, derjenige zur Rechten ist leicht nach oben verrückt.

Auf der anderen Seite ist Lawrence Nees zuzustimmen, wenn er versucht, die Sitzfigur als Christus zu deuten, allenfalls in Verbindung mit dem Engel des Matthäus.<sup>12</sup> Die Diskussion darüber ist eröffnet, die Parallele mit dem Evangeliar Ms. 2 in der Biblioteca Capitolare in Perugia allein löst das Problem nicht, denn es gibt keine Parallelen zur Darstellung Christi als Schreiber: eine fast noch undenkbarere Vorstellung als der Evangelist mit Kreuznimbus. Die Evangelisten berichten von seinen Worten, nie davon, dass er selbst geschrieben hätte; wenn von Geschriebenem die Rede ist, dann stets in typologischem Sinne als Hinweis auf die alttestamentlichen Prophetien. Da die Miniatur von höchster künstlerischer Qualität ist, darf nicht mit einem bloßen Missverständnis einer möglichen

---

<sup>12</sup> NEES, *The Irish Manuscripts* (wie Anm. 3), S. 119.

Christoph Eggenberger

Vorlage argumentiert werden. Nees weist auf einen möglichen apokalyptischen Zusammenhang hin, ohne einen Ausweg zu finden aus dem Dilemma, dass erst Albrecht Dürer bildlich zu fassen wusste, wie Johannes das Buch verschlingt.

Es sei auf einen anderen, einen sanktgallischen Zusammenhang hingewiesen: Die Darstellung des alttestamentlichen Königs David, des Vorläufers Christi, als Schreiber in einer der Lünetten der Allerheiligen-Litanei des Folchart-Psalters – Codex 23 der Stiftsbibliothek St. Gallen – ist zwar nicht einzigartig, stellt aber doch eine bemerkenswerte Konstellation dar und ist im frühen Mittelalter ohne Parallele. Das Schreiberporträt Davids ist ein Hinweis auf die erneute Rückbesinnung auf die Ziele der karolingischen Renaissance unter Karl dem Großen.<sup>13</sup>

Diese Annahme findet eine Stütze in Werner Jacobsens Monographie von 1992 über den St. Galler Klosterplan und seiner neuen, präzisen Datierung des Plans auf das Jahr 830; zur Erinnerung: Der Plan wurde auf der Reichenau für den St. Galler Abt Gozbert gezeichnet, als dieser sich anschickte, seine Klosterkirche neu zu bauen. Jacobsen stellt fest, dass sich um 830 nach Abschluss der kirchlichen Reformpolitik Ludwigs des Frommen wieder deutliche Rom-Bezüge feststellen lassen; Jacobsen fragt sich, ob darin weniger eine Rom-Renovatio zu sehen sei, als vielmehr „eine politische Rückbesinnung auf die Glanzzeit Karls des Großen“.<sup>14</sup> Genau dies findet sich wieder im Bildprogramm des in die Jahre 872 bis 883 zu datierenden Folchart-Psalters und vor allem in der Darstellung des schreibenden König David als Erneuerer der Bücher für Kirche und Schule.

Kurz vor 900 dann sind die Elfenbeine des Tuotilo in der Sicht von Johannes Duft und Rudolf Schnyder noch deutlicher in der Tradition Karls zu sehen. Die noch unbeschnitzten Elfenbeintafeln, die für den Einband des Codex Sangallensis 53 dienten, stammten aus dem Besitz Karls des Großen.<sup>15</sup> Der umfassenden Interpretation der Elfenbeine durch Rudolf Schnyder ist kaum mehr etwas anzufügen; seine Rekonstruktionszeichnung weist auf eine weitere erstaunliche Paralle-

---

<sup>13</sup> EGGENBERGER, *Psalterium aureum* (wie Anm. 5), S. 21, Abb. 21.

<sup>14</sup> WERNER JACOBSEN, *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur. Entwicklung und Wandlung von Form und Bedeutung im fränkischen Kirchenbau zwischen 751 und 840*, Berlin 1992, S. 258.

<sup>15</sup> DUFT/SCHNYDER, *Elfenbeineinbände* (wie Anm. 4). – Amüsiert lese ich gerade HERIBERT ILLIG's Buch „Das erfundene Mittelalter. Die größte Zeitfälschung der Geschichte“ (Düsseldorf 1996). Der Autor versucht auf 400 Seiten zu beweisen, dass Karl der Große nie gelebt habe. Ich fühle mich an das Entsetzen in der Schweiz erinnert, als an der Weltausstellung von Sevilla 1992 ein Künstler – Ben Vautier – auf einem Bild schrieb „La Suisse n'existe pas“, wobei man gerne übersah, dass auf dem zweiten Bild zu lesen stand „Je pense, donc je suisse“. „Charlemagne n'existe pas“ kann nur ein Vorwand sein, seine Existenz und seine Wirkung – eben z.B. in Werken wie den hier besprochenen – erneut kräftig unter Beweis zu stellen: „Je pense, donc je Charlemagne“... .

le, nämlich das Konzept der Nachahmung eines monumentalen Bildprogramms in der Kleinkunst wie bereits im irischen Evangeliar 51.<sup>16</sup> Hier ist es wohl die Kopie der Ausmalung der Chorwand der Klosterkirche von St. Gallen aus der Zeit Abt Hartmuts, der gleichen Zeit zwischen 872 und 883, während der auch der Folchart-Psalter entstanden ist.<sup>17</sup>

Gleichzeitig mit den Elfenbeinen ist ein anderes Hauptwerk der St. Galler Künstlermönche entstanden, vielleicht unter Mitwirkung Tuotilos: Der Goldene Psalter, das *Psalterium aureum Sancti Galli*, Codex 22 der Stiftsbibliothek St. Gallen.<sup>18</sup> Im Unterschied zum Folchart-Psalter konzentriert sich im Goldenen Psalter das Interesse des *concepteur* und der Maler auf die Psalmen selbst; die Handschrift weist außer den Psalmen keine anderen Texte auf – auch der apokryphe 151. Psalm fehlt –, was den Goldenen Psalter auszeichnet und die Frage aufkommen lässt, zu welchem Zweck er geschaffen wurde: sicherlich nicht für den alltäglichen liturgischen Gebrauch, vielleicht aber für hohe Festtage oder für hohe Besuche. Die imperiale Note im Bildprogramm spricht dafür, dass auch hier eine Rückbesinnung auf die Glanzzeiten karolingischer Könige und Kaiser stattgefunden hat, hier nun auch zur Ergötzung der kaiserlichen und königlichen Besucher.

Dies sei zum Anlass genommen, kurz auf den Psalter und die Psalmen einzugehen. Ihre Bedeutung für die Kultur des Abendlandes kann nicht hoch genug eingestuft werden. Die Psalmen galten im Mittelalter als Lobgesänge und Lieder aus der Feder König Davids und seiner vier Mitsalmisten Asaph, Eman, Ethan und Idithun. David lebte um das Jahr 1000 v. Chr. und wird in der bereits genannten Genealogie im ersten Kapitel des Matthäus-Evangeliums als Stammvater Christi bezeichnet. Darin liegt die große Bedeutung der Psalmen begründet; sie gelten als prophetische Visionen der Heilsgeschichte. Die Gesänge wurden zunächst mündlich überliefert und erst später aufgeschrieben, wodurch auch jüngere Texte Eingang in die kanonisierte Sammlung des Psalters in der griechischen Version der Septuaginta und der lateinischen der Vulgata gefunden haben. Diese beiden Versionen sind entscheidend für die Wirkungsgeschichte im Abendland und in Byzanz. Unter den Psalmen sind fünf Gattungen zu unterscheiden: die Hymnen, die Klagelieder, die Dankeslieder, die prophetisch-eschatologischen und die didaktischen Psalmen.

---

<sup>16</sup> CHRISTOPH und DOROTHEE EGGENBERGER, Malerei des Mittelalters, Disentis 1989 (= Ars Helvetica Bd. 5), S. 153, Abb. 139.

<sup>17</sup> HANS RUDOLF SENNHAUSER, Das Münster des Abtes Gozbert (816-837) und seine Ausmalung unter Hartmut (Proabbas 841, Abt 872-883), in: Unsere Kunstdenkmäler 34 (1983), S. 152-167.

<sup>18</sup> CHRISTOPH EGGENBERGER, Ein malerisches Werk Tuotilos? Die St. Galler Psalterillustration zur Karolingerzeit, in: Unsere Kunstdenkmäler 36 (1985), S. 243-251.

Der Psalter gehört zu den am meisten abgeschriebenen Büchern des Alten Testaments; die Psalmen prägten den klösterlichen Alltag entscheidend, seit der hl. Benedikt im 6. Jahrhundert in seiner Klosterregel vorgeschrieben hatte, dass die Mönche alle 150 Psalmen während einer Woche zu lesen, zu singen und zu beten, kurz: zu psalmodieren haben. Wie kein anderes Buch der Bibel sind die Psalmen in einer kunstvollen, bilderreichen Sprache gehalten. Es verwundert deshalb nicht, dass die Psalterhandschriften seit frühester Zeit auch illustriert wurden.

Die Anfänge sind nicht mehr direkt zu fassen; man kann lediglich von späteren Handschriften Rückschlüsse ziehen, so vor allem vom Stuttgarter Bilderpsalter, vom Utrechter Psalter und vom Chludov-Psalter des 9. Jahrhunderts. Wie bei kaum einem anderen biblischen Buch hat sich die Bildtradition der Psalterien im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte weit von den Pionierleistungen weg entwickelt. Der Grund dafür liegt in der hohen Bedeutung der Psalmen und darin, dass sie als einer der wichtigsten Gegenstände der Theologie galten.

Die sanktgallischen Psalterien lassen sich nicht so ohne weiteres in die byzantinische und die westliche Tradition eingliedern. Die St. Galler Maler sind einen eigenen Weg gegangen, der sich bereits in den frühen Werken des Codex Sangallensis 20 und im Psalter in Zürich – Zentralbibliothek Zürich, Ms. c 12 – abzeichnet und im bereits genannten Folchart-Psalter Codex Sangallensis 23 einen ersten Höhepunkt gefunden hat: Den Psalmen wurde die Allerheiligenlitanei in einer prunkvollen Gestaltung vorangestellt. Unter doppelten Bogenarkaden erscheint die Litanei auf Purpurgrund; wieder ist es nicht der originale Purpur, sondern ein pflanzlicher Ersatzstoff. In den Lünetten erscheinen die zwölf Apostel, David und seine Mitpsalmisten als Schreiber sowie der Einzug Davids mit der Bundeslade in Jerusalem. Die letzte Szene wird in den Zwickeln flankiert von den Büsten des Schreibers Folchart und des Auftraggebers, des Abtes von St. Gallen: Hartmut; in der Mitte erscheint die Büste Christi im Blätterkelch, einem seit römischer Zeit beliebten Repräsentationsmotiv. Die Apostel über der Litanei erinnern an die Komposition der Prophetenbüsten über den Evangelientexten im bereits erwähnten Evangeliar des Museo Diocesano in Rossano (Kalabrien). Das Evangeliar ist auf Pergament geschrieben und gemalt, das im Purpurbad gefärbt wurde; dies nun ist der echte Purpur der Purpurschnecke. Es ist diese hohe Form der kaiserlich-königlichen Repräsentation, welche die Mönche in St. Gallen nachzuahmen trachteten.<sup>19</sup>

Ein Nacheifern nach einem anderen Vorbild von höchster Qualität findet sich in der prachtvollen Initiale „Q“ zu Beginn des 51. Psalms auf p. 135. Es ist nichts

---

<sup>19</sup> CHRISTOPH EGGENBERGER, *Psalterium Folchardi* (Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Cod. 23), München 1989 (= *Codices illuminati medii aevi* Bd. 11).

anderes als eine Weiterführung der besten insularen Traditionen, wie sie im Lindisfarne-Evangeliar und im berühmten *Book of Kells* zu sehen sind. Ganz auf der Linie dieser Tradition liegt es auch, dass die St. Galler Maler mit der Kreuzdarstellung innerhalb der Initiale inhaltlich eine Brücke schlagen vom alttestamentlichen Psalm zur zentralen Botschaft der Evangelien.<sup>20</sup>

Doch nun zum Hauptwerk der Malschule von St. Gallen, dem Goldenen Psalter, dem *Psalterium aureum Sancti Galli*: Die jüngste Forschung macht hinter der St. Galler Entstehung einiger Miniaturen des Psalters ein Fragezeichen.<sup>21</sup> Rupert Schaab kam 1995 zum Schluss, dass insbesondere die Frontispiz-Miniatur mit David und seinen vier Mitspsalmisten nicht in St. Gallen, sondern in der Pfalz Karls des Kahlen, also im Gebiet um Reims, Compiègne und Metz gemalt worden sei. Weitere Miniaturen seien dort angelegt und in St. Gallen überarbeitet worden. Bernhard Bischoff hat schon festgestellt, dass die Goldschrift französische Züge aufweise.<sup>22</sup> Diese *lectio difficilior* schießt über das Ziel hinaus. Die Maler der Frontispiz-Bilder waren gute Künstler, die sich auf dem höchsten Niveau der Zeit bewegten; sie waren aber auch gute Kopisten und hatten das beste Vorlagematerial der Zeit in ihrer Werkstatt zur Verfügung. Oder mit anderen Worten ausgedrückt, man versuchte in St. Gallen einen Psalter herzustellen, der den höchsten Ansprüchen, das heißt denjenigen des Hofes, genügen sollte. Im übrigen scheint noch immer die wahrscheinlichste Lösung des Problems, dass kein geringerer als der St. Galler Mönch Tuotilo der Schöpfer des herrlichen

---

<sup>20</sup> CHRISTOPH EGGENBERGER, Mittelalterliche Kreuzesvisionen – Zur Q[uid gloriaris]-Initiale im Folchart-Psalter, Codices Sangallenses. Festschrift für Johannes Duft zum 80. Geburtstag, hg. von PETER OCHSENBEIN/ERNST ZIEGLER, Sigmaringen 1995, S. 81-92 (auf S. 82 falsche Datierung des Folchart-Psalters: richtig 872/83, nicht 864/72).

<sup>21</sup> RUPERT SCHAAB, Aus der Hofschule Karls des Kahlen nach St. Gallen. Die Entstehung des Goldenen Psalter, in: Codices Sangallenses. Festschrift für Johannes Duft zum 80. Geburtstag, hg. von PETER OCHSENBEIN und ERNST ZIEGLER, Sigmaringen 1995, S. 57-80; ULRICH KUDER, Rezension Eggenberger, Psalterium aureum (wie Anm. 5), in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 15 (1990), S. 207-218; JOHANNE AUTENRIETH, Untersuchungen zum Goldenen Psalter von St. Gallen. Bemerkungen zu einem Werk von Christoph Eggenberger, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 50 (1991), S. 339-355; siehe auch jüngst: ANTON VON EUW, St. Galler Kunst im frühen und hohen Mittelalter, in: Das Kloster St. Gallen im Mittelalter. Die kulturelle Blüte vom 8. bis zum 12. Jahrhundert, hg. von PETER OCHSENBEIN, Darmstadt 1999, S. 181.

<sup>22</sup> PETER OCHSENBEIN, Rezension Eggenberger, Psalterium aureum (wie Anm. 5), in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 45 (1988), S. 317.

Frontispizbildes ist, derselbe Tuotilo, der die Elfenbeintafeln für Codex 53 schuf, der aber auch als Dichter, Musiker, Architekt und Diplomat bekannt ist.<sup>23</sup>

Das Frontispiz-Bild reflektiert ein berühmtes Vorbild, nämlich das David-Bild im Psalter Karls des Kahlen (Abb. 1). Der Psalter des Königs ist an seinem Hof um 850/860 entstanden und liegt heute als Manuscrit latin 1152 in der Bibliothèque Nationale zu Paris.<sup>24</sup> Die Übereinstimmungen sind frappant. Weshalb hätte man sich in der Hofschule Karls des Kahlen wiederholen sollen?<sup>25</sup> Die St. Galler Maler scheinen aber nicht sklavisch nur diesem Vorbild gefolgt zu sein. Andere Parallelen führen zur nahen Reichenau, wo eine karolingische Kopie des Kalenders von 354 gelegen haben muss. In der St. Galler Miniatur findet sich die Figur eines Krotalisten – eines Gabelbeckenspielers – aus der Wiener Kopie des Kalenders fast wörtlich zitiert.<sup>26</sup>

Die wertvollen Beobachtungen von Rupert Schaab sind richtig, doch sind andere Schlüsse daraus zu ziehen. Sie sind eine Bekräftigung für die Autorschaft Tuotilos; von ihm ist bekannt, dass er mehrmals im Auftrag von Abt Salomo III. in Metz weilte. Dort lagen zur Zeit um 900 sowohl der Utrecht Psalter wie der Psalter Karls des Kahlen.<sup>27</sup> Wenn man sich also damals anschickte, einen Psalter repräsentativen Zuschnittes zu schaffen – und dies ist der Goldene Psalter schon nur seines großen Formates (366 x 279 mm) und der Goldschrift wegen –, dann tat man gut daran, sich in Metz die bedeutenden Vorbilder anzusehen.

Als Johann Rudolf Rahn seinem Freund Jacob Burckhardt die Ausgabe des Psalterium aureum am 28. April 1878 zusandte, gelangte der Basler Gelehrte zu einer feinsinnigen Analyse: „So viel ich bei raschem Überblick habe inne werden können, hat mit Ihrem Psalterium aureum die Kunde von der karolingischen Kunst einen tüchtigen Ruck gethan. Man sieht nicht nur ein gutes Stück Styl mehr, sondern man lernt auch die Pfade der künstlerischen Tradition theils ahnen theils direct kennen. Für die eigenthümliche Erzählungsweise, das Jugendliche und Hastige von Bewegungen und Geberden, für das Unbyzantinische der Denk-

---

<sup>23</sup> Prof. Dr. Rudolf Schnyder, Zürich, der Mitautor von DUFT/SCHNYDER, Elfenbein-einbände (wie Anm. 4), bestätigt diese These; in diese Richtung muss noch weiter geforscht werden.

<sup>24</sup> WILHELM KOEHLER/FLORENTINE MÜTHERICH, Die Hofschule Karls des Kahlen, Berlin 1982 (= Die karolingischen Miniaturen Bd. 5), S. 132-143.

<sup>25</sup> Zu den Abweichungen vom Bild der Hofschule siehe: EGGENBERGER, Psalterium aureum (wie Anm. 5), S. 49 f.

<sup>26</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3416; EGGENBERGER, Psalterium aureum (wie Anm. 5), Abb. 48.

<sup>27</sup> The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David, hg. von KOERT VAN DER HORST/WILLIAM NOEL/WILHELMINA C.M. WÜSTEFELD, Ausstellungskatalog Utrecht 1996, S. 34, 82.

weise, die Lust am vollen Improvisiren ist das Denkmal von größtem Werte. Merkwürdig ist bei dem hohen Luxus in andern Beziehungen der absichtliche und bewusste Verzicht auf die Vollfarbigkeit, die sonst damals anderswo herrschte und für die man die nöthigen Töne wohl hätte herausbringen können wenn man gewollt hätte; angedeutet werden sie ja. Das Kalligraphische endlich ist geradezu classisch, und das grosse B am Anfang steht den grossen Initialen der Bibel von S. Paolo nur an Ueberladung, nicht aber an Geschmack nach.<sup>28</sup>

Und Wilhelm Koehler formulierte diesen von Burckhardt wie stets scharf beobachteten Widerspruch in einer Notiz von 1955 so: „Warum ahmt der Maler des Psalterium Aureum nicht die Technik und den Stil westfränkischer Miniaturen nach, die ihm offenbar bekannt waren? Wünscht er nicht, in seinen Bildern etwas zu sagen, was er besser, einprägsamer, wirkungsvoller in Linien ausdrücken konnte als in Deckfarben-Technik?“<sup>29</sup>

Es ist offenbar heute schwieriger geworden, solche feinen Beobachtungen zu formulieren. Zur stilistischen Unmöglichkeit, die St. Galler Bilder der Hofschule Karls des Kahlen zuzuschreiben, gesellt sich die Konsequenz des ikonographischen Programms allein schon in der Abfolge der Frontispizbilder und in der idealistischen Annäherung Davids an Karl den Kahlen im Bild zum 17. (18.) Psalm (Abb. 2). In dessen Hofschule hätte man sein Porträt gemalt, wie in seinem Psalter in Paris zu sehen ist.<sup>30</sup>

Keine Parallelen finden sich in der französischen Buchmalerei für das Bildprogramm des ganzen Miniaturenzyklus, wohl aber lassen sich Vorstufen im Folchart-Psalter ausmachen, wie in der Betonung der Bundeslade und ihrer Rückführung nach Jerusalem durch König David (Abb. 3, 4). Dann aber fällt der Aufbau des Bildprogramms in zwölf Teile auf; wie erwähnt, schon das irische Evangeliar Codex 51 ist mit einem zwölfteiligen Bilderzyklus geschmückt. Die zwölf Teile des Goldenen Psalters sind unterschiedlich gewichtet und umfassen – z.B. zum 59. Psalm (Abb. 5) – bis zu vier Einzelbilder; und die Illustration endet mit der Figureninitiale zum 68. Psalm (Abb. 7). Man kann deshalb aber nicht von einer unvollendeten Illustration der Handschrift sprechen, sondern – in Abweichung des ursprünglichen Konzepts (Abb. 8) – vielmehr von einer bewussten Konzentration auf die zwölf Bildteile. Die Kritiker dieser These konnten bisher keine

<sup>28</sup> Jacob Burckhardt, Briefe Bd. 6, hg. von MAX BURCKHARDT, Basel 1966, S. 233.

<sup>29</sup> WILHELM KOEHLER, Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß, hg. von ERNST KITZINGER/FLORENTINE MÜTHERICH, München 1972 (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte Bd. 5), S. 182.

<sup>30</sup> fol. 3v.

Christoph Eggenberger

plausiblen Alternativen bieten, z.B. zur zentralen Frage, weshalb die Illustration erst mit dem 17. (18.) Psalm einsetzt.<sup>31</sup>

Der zwölfteilige Zyklus lässt sich gemäß den unterschiedlichen Gattungen der Psalmen in drei Untergruppen gliedern. Damit haben die Maler die Illustration des Psalters in eine noch engere Beziehung zum Leben Christi gebracht. Die erste Gruppe – Psalmen 17 und 26 – kreist um den jungen David bis zum Sieg über seine Feinde, die zweite – die Psalmen 33 und 56 – hat die Verfolgung Davids in Parallele zur Passion Christi zum Thema, und die dritte und letzte Gruppe – Psalmen 62 und 64 – zeigt Bilder des Triumphes des Königs und weisen eschatologisch auf das ewige Leben hin (Abb. 6, 7).

Zum Schluss sei ein Blick auf die prachtvoll illustrierte Handschrift geworfen, die ungefähr gleichzeitig, um 900, auf der Reichenau geschrieben und gemalt worden ist – vielleicht gleichzeitig auch mit den Wandmalereien in St. Georg zu Reichenau-Oberzell, wenn Koichi Koshi's kühner, einleuchtender Frühdatierung zu folgen ist.<sup>32</sup> Lassen wir noch einmal Jacob Burckhardt zu Wort kommen. Er dankte am 5. Juli 1873 Johann Rudolf Rahn für die „periodischen Zusendungen Ihres schönen Werkes“, gemeint waren die Lieferungen von Rahns „Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz“: „... ich erstaune über die Fülle und Bedeutung dessen was Sie zusammengebracht haben und bewundere ganz besonders die Proben aus dem psalterium aureum von St. Gallen, welche eines der allerbedeutendsten Denkmäler des erzählenden carolingischen Styles verrathen. Schade dass der Berner Codex des Prudentius kein inländisches Gewächs ist ... es muss ein wahres Grenzdenkmal zwischen Alterthum und Mittelalter sein.“<sup>33</sup>

Ellen Beer gelang es 1980 nachzuweisen, dass der sog. Berner Prudentius, Codex 264 der Berner Burgerbibliothek, in den letzten Jahren des 9. oder in den ersten des 10. Jahrhunderts auf der Reichenau geschrieben und gemalt worden ist. Man kann davon ausgehen, dass die Handschrift einer spätantiken Vorlage aus Rom folgt, vielleicht gar der illustrierten Erstausgabe der Schriften des römischen Dichters aus dem Jahre 405. Es ist interessant zu sehen, auf welchem hohen und gleichzeitig unterschiedlichen Niveau sich die Maler der nahe beieinan-

---

<sup>31</sup> Der Vespasian-Psalter, der früheste Psalter mit Darstellungen der Davidsvita, lässt die szenische Illustration auch mit dem 17. (18.) Psalm einsetzen; DAVID WRIGHT, *The Vespasian Psalter*. British Museum Cotton Vespasian A.i., Kopenhagen 1967 (= *Early Manuscripts in Facsimile* Bd. 14). – Zu den Kritiken siehe Anm. 20.

<sup>32</sup> KOICHI KOSHI, *Die frühmittelalterlichen Wandmalereien der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Bodenseeeinsel Reichenau*, Berlin 1999.

<sup>33</sup> Jacob Burckhardt, *Briefe* Bd. 5, hg. von MAX BURCKHARDT, Basel 1963, S. 202 f.

derliegenden Zentren auf der Reichenau und in St. Gallen bewegt haben. Die größere Routine der Reichenauer Maler sticht dabei in die Augen.<sup>34</sup>

Was aber sehr wohl in Verbindung gebracht werden kann, ist die ornamentale Malerei der Initialseiten. Der Berner Prudentius bietet eine interessante Parallele zur Q-Zierseite des Folchart-Psalters; Ellen Beer konnte die Ornamentik der Berner Handschrift auf den St. Galler Psalter zurückführen. Eine knappe Generation später entsteht auf der nahen Reichenau eine Malerei mit gleichen inhaltlichen Absichten und in ähnlichem Streben nach ausgewogener Harmonie durch Symmetrie. Es ist die „A[les]“-Zierseite auf p. 5 als Titelbild zu den *Cathemerinon*, den Tages-Hymnen des Prudentius.<sup>35</sup> Die Seite ist wiederum nicht bloß eine ornamentale Initialseite; der Maler konzentriert sich ganz auf die Darstellung des Kreuzes als Interpretation des Verses *Christus ad vitam vocat*; das Kreuz ist das Zeichen der Erlösung und des Lebens nach dem Tod. Christus ist der Retter vor dem Bösen, das in Gestalt der drei Dämonen im gegenüberliegenden Bild als Illustration zu den Versen 37 ff. der ersten Hymne thematisiert wird.

Die Reichenauer Zierseite führt zu einer wichtigen Interpretationsebene des St. Galler „Q“; die St. Galler Initialseite interpretiert Vers 10 des 51. Psalms, wo von der Situation des Gerechten die Rede ist: „Ich aber bin im Haus Gottes wie ein grünender Ölbaum ...“. Der Ölbaum ist auch Bestandteil des Kreuzes, wie die Legende der Kreuzauffindung durch die heilige Helena zu berichten weiß. Das wahre Kreuz wurde aus vier Hölzern zusammengezimmert: Palme, Zypresse, Olivenbaum und Zeder. Das Kreuz ist der Lebensbaum gemäß Genesis 2,4 und Apokalypse 22,1 f.; von Origines und Augustinus wird der Lebensbaum des Paradieses mit dem Kreuz und dessen Frucht – Christus – gleichgesetzt.<sup>36</sup>

Wie sehr der Goldene Psalter den künstlerischen Höhepunkt der spätkarolingischen Malschule bildet, macht das Evangeliar Codex 17 der Bibliothek des Klosters Einsiedeln deutlich, gemalt kurz vor dem Ungarneinfall von 926, der eine tiefe Zäsur in der künstlerischen Entwicklung des Klosters bedeutet.<sup>37</sup> Im Mittelalter findet St. Gallen nicht mehr zu jener Höhe der Zeit um 900. Allerdings muss auch gesagt sein, dass die Buchmalerei des 11. Jahrhunderts

---

<sup>34</sup> ELLEN J. BEER, Überlegungen zu Stil und Herkunft des Berner Prudentius-Codex 264, in: Florilegium Sangallense. Festschrift für Johannes Duft zum 65. Geburtstag, St. Gallen - Sigmaringen 1980, S. 15-70; CHRISTOPH EGGENBERGER, Zur Farbe im Berner Prudentius. Ein Versuch im Gedenken an Heinz Roosen-Runge, in: „Nobile claret opus“. Festgabe für Ellen Judith Beer, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 43 (1986), S. 3-8. – Die vollständige Bearbeitung der Handschrift durch Ellen J. Beer wird mit Spannung erwartet.

<sup>35</sup> EGGENBERGER, Kreuzesvisionen (wie Anm. 20), Abb. 2.

<sup>36</sup> EGGENBERGER, Kreuzesvisionen (wie Anm. 20), S. 91.

<sup>37</sup> VON EUW, St. Galler Kunst (wie Anm. 21), S. 187 f.

*Christoph Eggenberger*

noch auf die wissenschaftliche Aufarbeitung wartet.

Zu neuen Höhen schwang sich St. Gallen mit dem Bau der barocken Kathedrale und der Stiftsbibliothek in reinstem Rokokostil auf. Über dem Eingang zur Bibliothek ließ der Abt den sinnvollen Spruch schreiben *PSYCHAE HIATREION* – „Seelenapotheke“. Das eine oder andere Heilmittel aus der sanktgallischen Apotheke dem Leser schmackhaft zu machen, war das Ziel dieser Zeilen.

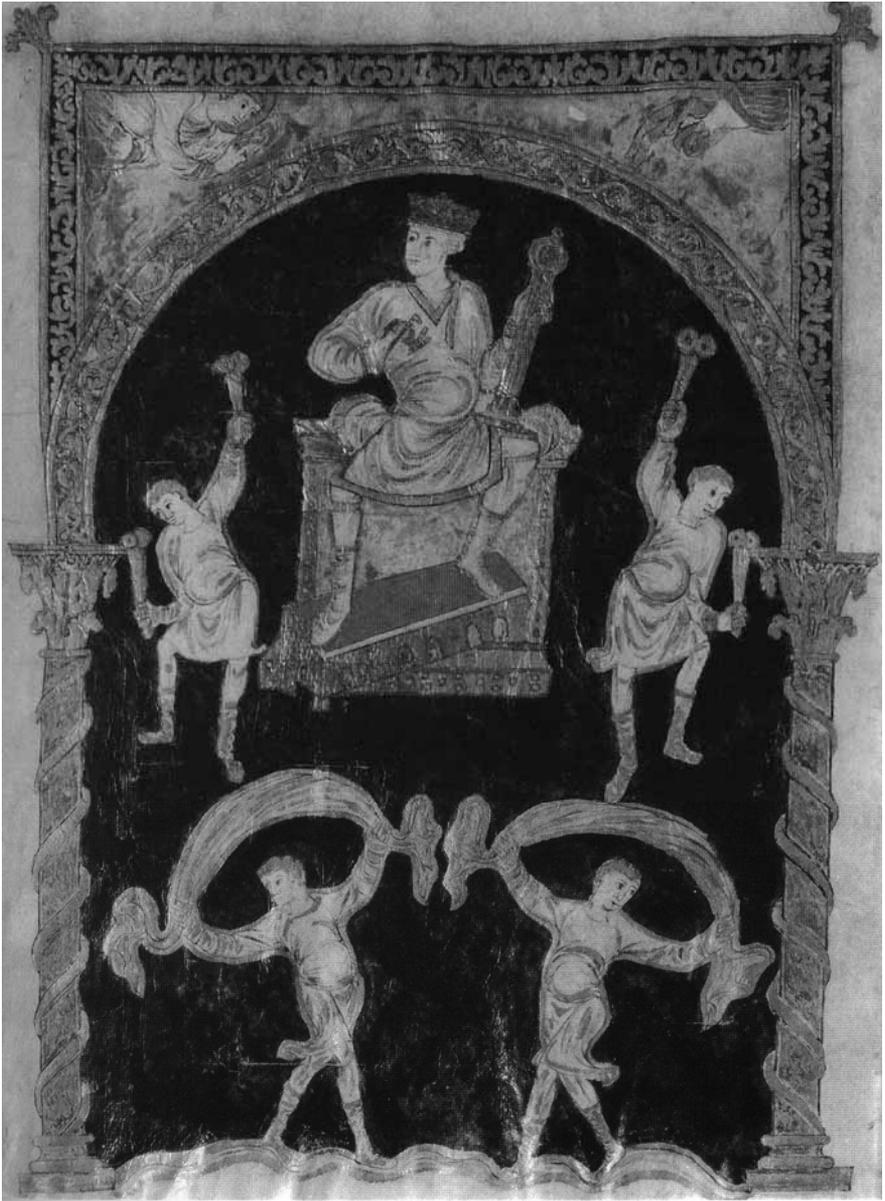


Abb. 1 David: Frontispiz. Goldener Psalter. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 22, p. 2.

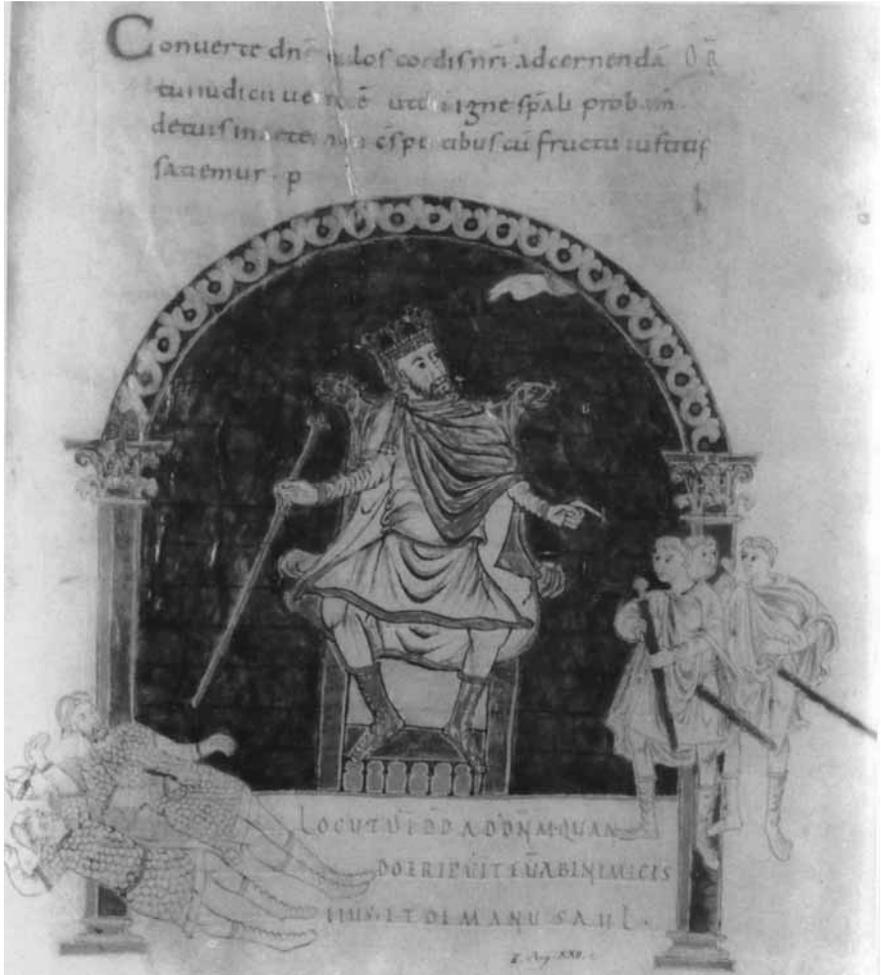
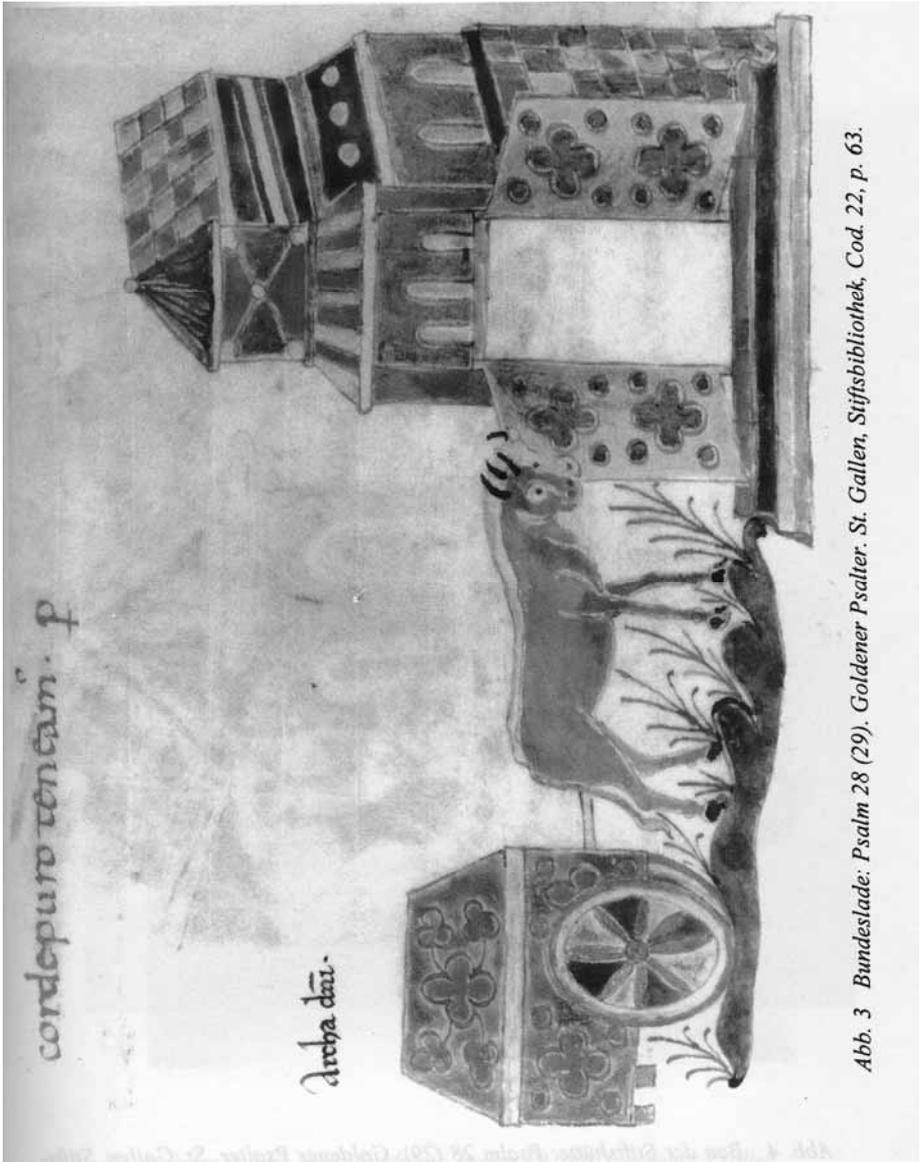


Abb. 2 Psalm 17 (18). Goldener Psalter. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 22, p. 39.



Christoph Eggenberger



Abb. 4 Bau der Stiftshütte: Psalm 28 (29). Goldener Psalter. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 22, p. 64.

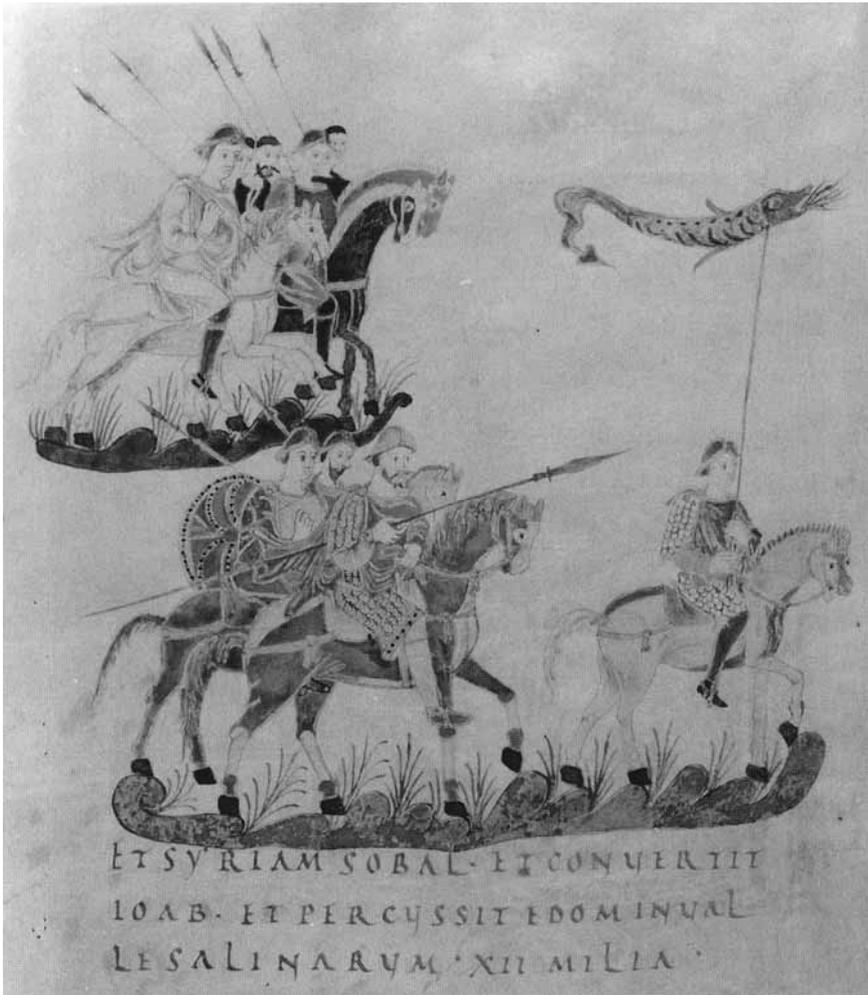


Abb. 5 Aufmarsch von Joabs Soldaten: Psalm 59 (60). Goldener Psalter. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 22, p. 140.



Abb. 6 Jeremias und Ezechiel vor der Porta clausa: Psalm 64 (65). Goldener Psalter. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 22, p. 150.

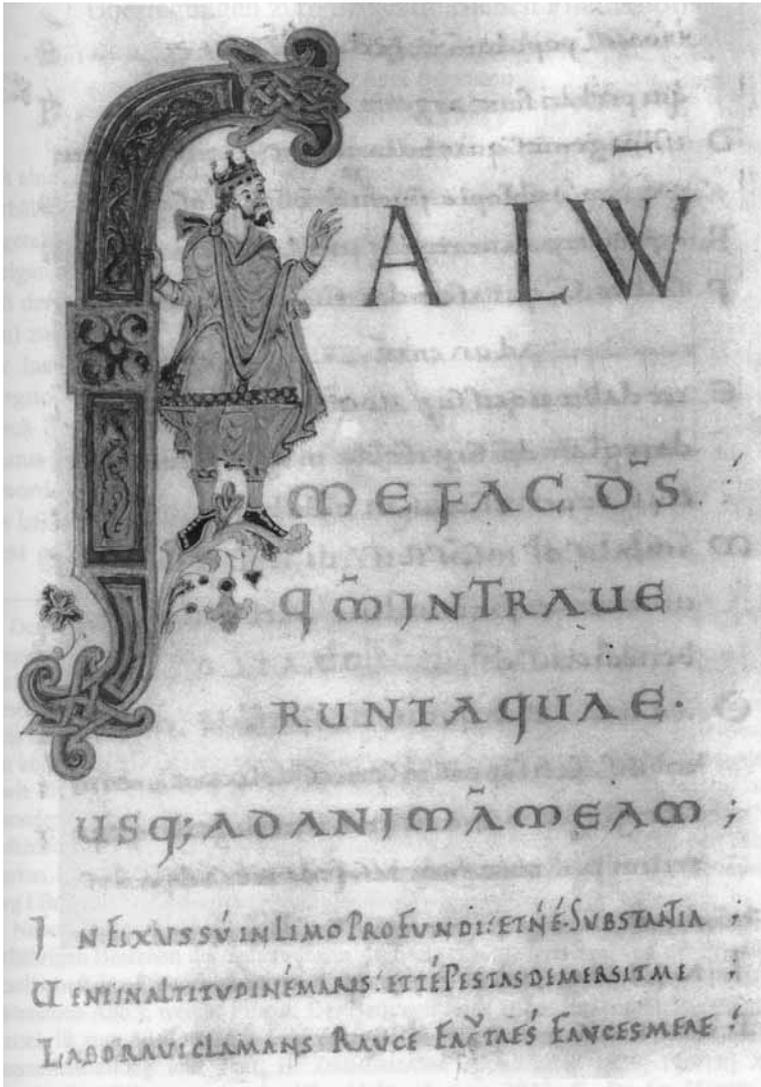


Abb. 7 David: Psalm 68 (69). Goldener Psalter. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 22, p. 160.

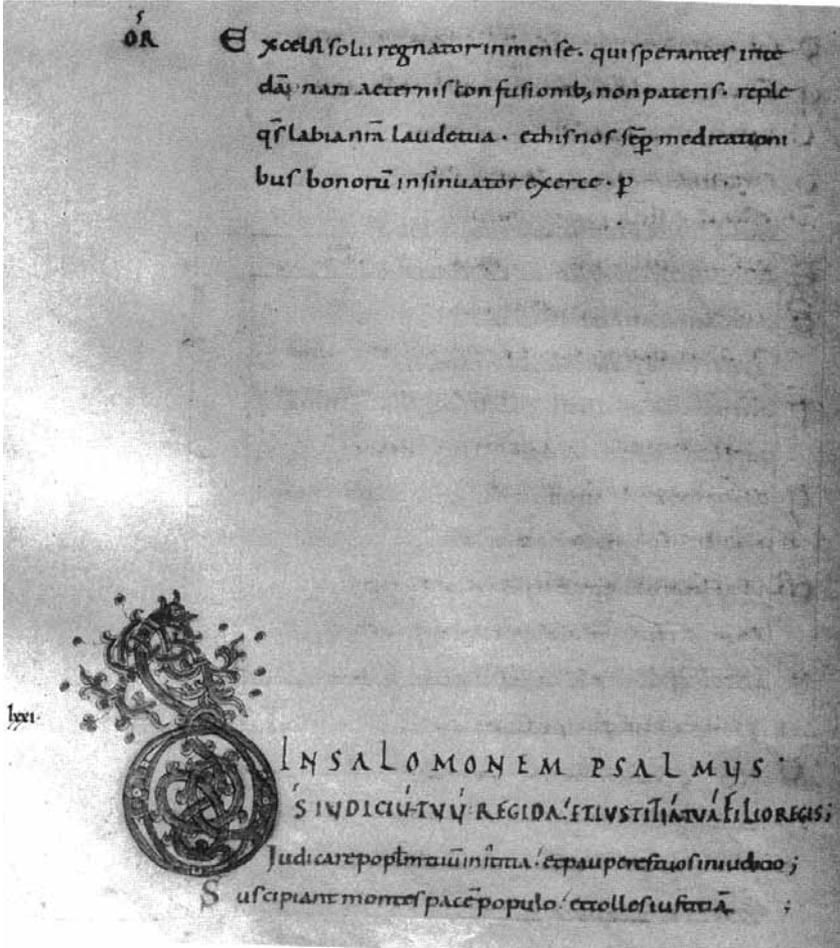


Abb. 8 Nicht ausgefülltes Bildfeld zu Psalm 71 (72). Goldener Psalter. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 22, p. 168.